

BAROQUE

## Baroque

1 | 1965

Actes des journées internationales d'étude du  
Baroque, 1963

---

# Peut-on définir le baroque ?

Jean Rousset

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/88>

DOI : 10.4000/baroque.88

ISSN : 2261-639X

### Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

### Référence électronique

Jean Rousset, « Peut-on définir le baroque ? », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/88> ; DOI : 10.4000/baroque.88

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# Peut-on définir le baroque ?

Jean Rousset

---

- 1 Cette question est-elle tout à fait folle ? Il faut bien la poser cependant, si l'on veut éviter d'être victime d'un mot magique, c'est-à-dire perfide autant que stimulant. Question raisonnable aussi : le terme, on le constate dans ce colloque, est employé en des sens divers ; chacun semble avoir son « baroque ». Qu'il appelle un travail de réduction et de mise en place, c'est l'évidence.
- 2 Mais n'y a-t-il pas avantage, jusqu'à un certain point, à œuvrer dans l'indéfini ? L'indéterminé peut servir une première phase de la recherche, qui est celle de la spéculation et du tâtonnement ; pas de découverte sans une part de rêve. Si les œuvres sont nos seuls faits et notre point de mire très précis, nous pouvons avoir besoin, pour les découvrir, de catégories provisoires, de schémas conjecturaux auxquels leur incertitude même et leur élasticité confèrent un pouvoir d'exploration, une valeur heuristique momentanée. On ne leur demandera que ce qu'ils peuvent donner : un cadre propre à poser un problème critique autrement qu'il ne se posait auparavant.
- 3 Dans cette phase initiale, on peut risquer des définitions aléatoires ; elles nous aident à explorer ce qui les contestera ; hypothèses de travail et instruments d'investigation, elles fonctionnent d'autant mieux qu'elles sont plus ouvertes. L'idée de baroque littéraire n'est qu'un moyen de questionner la réalité.
- 4 On a dit que cette notion de baroque était confuse et mal définie ; pouvait-il en être autrement, puisque nul ne savait encore clairement où elle devait mener ? Trop précise au départ, elle eût été inopérante.
- 5 Mais nous n'en sommes plus maintenant à la mise en route ; l'ère de première inquisition est close. Peut-on dès lors préciser davantage et cerner de plus près la nature du nouvel instrument ?
- 6 Une chose en tout cas me paraît possible, et nécessaire : écarter un certain nombre de définitions ou qualifications pernicieuses, parce qu'elles sont insuffisantes ou négatives. Ce sont celles qui ne veulent reconnaître dans le baroque qu'excès, outrance, pléthore, emphase, surcharge, prolifération inutile... ou encore caprice, liberté, irrégularité, confusion, bref toutes les incarnations du désordre. Faut-il admettre, par exemple, qu'il y

ait toujours surcharge, pléthore décorative ? Inexistante chez un Borromini, un Guarini, elle peut surprendre le visiteur d'une église de Balthazar Neumann, s'il n'a pas encore vu que cette décoration, effectivement abondante et active, n'est pas gratuite ; elle a une fonction, qui est d'animer et d'unir ; « la décoration agit..., dans l'art baroque, comme révélateur – légèrement déformant – de la structure »<sup>1</sup>. Ce qui peut nous apparaître au premier abord comme « surcharge », c'est-à-dire présence inutile, nous en comprenons l'utilité, la fonction architecturale.

- 7 Définitions négatives, parce que prises au nom d'un ordre ou d'un goût aveugles à l'ordre baroque ; ou définitions trop générales, qui embrassent plus que le défini et n'en saisissent pas le caractère singulier : ce sont celles qui parlent, sans préciser, d'irrationnel, d'imagination, de tension, de contradiction, etc. ; si ces notes peuvent convenir au baroque, elles conviennent aussi bien à ce qui ne l'est pas ; filets trop larges qui laissent échapper la proie.
- 8 Si l'on veut aller un peu plus loin et tenter de cerner de plus près le phénomène, comment procéder pour établir une définition, ou, de préférence, un faisceau de définitions convergentes, aptes à saisir à la fois un esprit et un style ? Je m'appuie sur l'abondante littérature existante : selon qu'il s'agit d'historiens de l'art ou de la culture ou de la littérature, les propositions avancées sont multiples et, à première vue, assez diverses ; j'en rappelle quelques-unes, retenant les plus aisément utilisables pour nous ; je commence par quelques historiens de l'art : saisie du réel comme système d'apparences flottantes et spectacle en devenir (Wölfflin) ; oubli des fonctions et mobilité de l'espace (Focillon) ou, en termes un peu différents : primat du décor et rupture de la stabilité (Hautecoeur) ; B. Zevi parle de libération spatiale et d'interpénétration des éléments, A. Chastel note que les formes se dilatent et se multiplient, P. Francastel insiste sur les « formes foisonnantes » et le « large déploiement du mouvement », E. Kaufmann sur les « entrelacements courbes », l'unité et l'enchaînement ; d'autres soulignent le goût du spectacle et de l'illusion ; « style de parade », écrit par exemple Battisti ; mais R. Wittkower, dans ses indispensables travaux sur Bernin, Borromini, P. de Cortone, analyse les interférences de formes convexes et concaves et la cohérence dynamique des systèmes architecturaux ; dans le même esprit, P. Charpentrat met en valeur la fusion des éléments et l'homogénéité de l'espace baroque, rejoignant l'« einheitliche Einheit » de Wölfflin.
- 9 S'il était permis de condenser en une phrase ces diverses observations en les réduisant à l'essentiel, je proposerais la formule suivante, sans me cacher ce qu'elle a de trop schématique : interpénétration des formes au sein d'ensembles dynamiquement unifiés et animés par un mouvement de dilatation, l'effet produit sur le spectateur alliant l'instabilité à l'illusion théâtrale.
- 10 De leur côté, les historiens de la littérature ont dégagé une esthétique de la surprise, de la belle tromperie, – la « meraviglia » de Marino, reprise par Croce et, ici-même, par M. Renucci –, qui s'exprime notamment dans le concettisme, dans l'« argutezza », la « pointe » ; Mario Praz y voit l'âme du baroque, ce qui nous conduit, par quelques détours : trompe-l'œil, mélange de l'imaginaire et du réel, effets de miroirs, à la formule de L. Spitzer : illusion et désillusion. De là, on passe aisément à d'autres dominantes : la « Vanitas » et le « Sic transit », qu'un Fr. Strich met en tension avec un hédonisme contradictoire, la conscience de l'instabilité d'une réalité incertaine (G. Getto), la ressaisie tâtonnante, à travers le drame, d'une unité divisée, déchirée en multiples apparences (Cioranescu). Au cours de ces dernières années, on a relevé, surtout en Italie, l'importance

de la rhétorique, d'une nouvelle rhétorique : le baroque, art de la persuasion. M. Raymond suggère une formule qui s'accorde avec certaines vues des historiens de l'art : « expansion dynamique ». Puis-je rappeler que j'ai moi-même proposé naguère le binôme : métamorphose et ostentation, c'est-à-dire instabilité d'une part et de l'autre déploiement au dehors, représentation, déguisement ?

- 11 Ces caractères, choisis parmi beaucoup d'autres, sont assez disparates, car ils portent tantôt sur un esprit, tantôt sur un style, parfois sur une structure de l'imagination ; diversité de points de vue, diversité aussi de l'objet considéré : périodes, tendances, auteurs retenus ne sont pas les mêmes.
- 12 Une bonne part de ces critères ont été établis par transposition des arts plastiques aux arts littéraires, mais le plus souvent par inférence, c'est-à-dire par voie indirecte : des formes observées, on dégage une psychologie, un mode de sensibilité, une thématique de l'imagination, qu'on n'a pas trop de peine ensuite à retrouver chez les poètes ou les dramaturges. Les historiens de l'art objecteront que nous prêtons à l'architecte ou au peintre (préoccupés de construire et de créer des formes) des valeurs, un esprit que nous leur supposons ; nous pouvons répondre qu'à une morphologie correspond toujours une expérience intérieure.
- 13 Il reste que l'autre voie, celle des équivalences de formes à formes, devrait être plus largement explorée. Elle nous conduirait peut-être à ce qui nous manque encore, et qui pourrait bien être l'essentiel : une définition et une analyse de ce que serait en littérature une structure baroque, un système de formes baroques, comparable au système plastique de composition baroque. Il faut avouer qu'ici les résultats sont incertains et pour l'instant peu satisfaisants. Convenons que les difficultés sont grandes ; peut-on transférer un ordre formel du registre plastique au registre littéraire ? Qu'est-ce en littérature qu'une courbe ou une droite, un plan centré ou allongé, un vide ou un plein, une façade ? Inversement, il y a des formes littéraires qui n'ont guère d'analogues dans les arts de la vue et de l'espace : monologue et narration objective, retour en arrière et superposition des temps, exposition et dénouement, construction de la phrase, etc. Forme et langage, ici et là, diffèrent profondément par leur nature même et par leur histoire, dont le développement est autonome. Il est à craindre que les équivalences directes soient toujours difficiles et approximatives.
- 14 Mais si nous sommes renvoyés aux méthodes indirectes, que ce soit avec le constant souci de ne pas perdre les formes de vue, car l'un des bénéfices de la notion de baroque littéraire devrait être, à mon sens, de promouvoir une étude et une histoire des styles et des structures littéraires ; il y a là un vaste champ ouvert à la recherche. Aussi vais-je tenter, pour donner un exemple et proposer l'une des définitions possibles, une démarche à deux temps, allant d'une structure plastique à un mode de sensibilité pour revenir à une structure, cette fois littéraire.

\*\*\*\*

- 15 Pour point de départ, je choisis aujourd'hui la fontaine des Quatre-Fleuves. Cette œuvre, significative entre toutes, superpose l'obélisque, symbole d'éternité, aux figures fluviales, la verticale aux obliques, le plein au vide, la pierre immobile aux roches naturelles et à l'eau, le solide à l'écoulement, le stable à l'instable et les organise en un réseau mouvant d'oppositions et d'échanges. La beauté de l'ouvrage est dans ce mouvement qui tourbillonne autour de cette pointe fixe.

- 16 Observant l'effet produit sur ma sensibilité de spectateur par cette mise en scène animée, je m'accorde le droit d'en dégager une première formule utilisable à mes fins d'historien de l'imagination : la dispersion et la profusion du sensible goûtées dans un système d'équilibres instables tournant autour d'un centre immobile.
- 17 Dans la chapelle, toute voisine, de Saint-Yves, ce n'est plus le Bernin, mais Borromini qui opère, et il ne s'agit plus d'une scénographie d'urbaniste décorateur, mais d'un édifice religieux issu d'un constructeur méditant rigoureusement sur les formes. Si les données ne sont pas les mêmes, certaines analogies subsistent. La zone inférieure, perçue d'emblée, apparaît mouvementée et fractionnée, le plan hexagonal semble voler en éclats, l'impression première est celle de la fragmentation et de la division, de l'incertitude des équilibres, d'une géométrie qui se désarticule ; mais si le regard s'élève vers la coupole, il voit le cercle rompu et convulsé se transformer et se résorber dans le cercle pur et calme du lanternon qui symbolise l'éternité et l'unité divines<sup>2</sup> ; on passe de l'instable au stable et du multiple à l'un, et c'est ce passage, cette transmutation inscrite dans les formes architecturales, qui donne à l'ouvrage sa signification ; nous sommes appelés à vivre, sur un parcours continu, une métamorphose qui mène du cercle rompu au cercle parfait, de la multiplicité du sensible à l'unité du sacré ; l'Un est saisi dynamiquement à travers le multiple.
- 18 Que l'accent final soit mis sur le multiple comme aux Quatre-Fleuves, ou sur l'un comme à Saint-Yves, sur la dispersion ou sur le retour au centre, sur le mouvant ou sur le fixe, l'essentiel est de constater la présence simultanée des deux pôles d'attraction et l'organisation, de l'un au multiple ou du multiple à l'un, d'une *circulation visible*, de ce mouvement continu d'échanges et de références dont la fonction première est de fusion, de rassemblement des parties dispersées.
- 19 Cet énoncé me fournit l'une des définitions possibles du baroque, suffisamment extensive pour être applicable aux œuvres littéraires ; elle peut l'être utilement, si elle est traitée comme un instrument d'interprétation, à la fois thématique et stylistique<sup>3</sup>.
- 20 Je tenterai deux essais ; le premier portera sur un poème de Drelincourt :
- Sur les Fontaines et les Rivières,  
Verres tremblants, miroirs liquides,  
Flots d'argent, veines de cristal,  
Qui de votre coulant métal  
Humectez les terres arides ;  
Canaux, dont les ondes rapides,  
S'enfuyant de leur lieu natal,  
Roulent par un ordre fatal  
Dans le sein des plaines humides ;  
Beaux fleuves, ruisseaux précieux  
Où le brûlant astre des cieux  
Se baignant amortit ses flammes ;  
Qu'êtes-vous, pour charmer les cours,  
Au prix de la Source, où les âmes  
Puisent d'éternelles douceurs<sup>4</sup> ?
- 21 Un seul développement continu, culminant dans le « Qu'êtes-vous ? » final, qui, par un brusque renversement, rejette au néant et nie tout ce qui avait été longuement, admirativement posé : l'univers sensible, sous ses espèces coulantes et miroitantes, dans la diversité d'un même élément, l'eau, soudain ramené à sa « Source » ; beau spectacle de fluides apparences, d'abord amoureuxment magnifié, puis sèchement dénoncé pour que

surgisse, à la place de ce fastueux, mais illusoire décor, la Vérité, qu'un mot suffit à désigner ; après la multiplicité des choses créées, l'archétype, qui les supprime en les résumant. Une seule phrase : fragmentation des membres syntaxiques, juxtaposition des métaphores accumulées dans les quatrains et le premier tercet pour dire en son scintillement la fuite et l'instabilité, puis résorption du tout dans l'étroit mais dense tercet final auquel a été, très logiquement, réservé le verbe principal, pivot sur lequel repose tout l'édifice du poème, comme le monde repose sur son créateur et son origine. Ainsi a-t-on passé, en un mouvement ininterrompu, du multiple et de l'éphémère : « Verres tremblants, miroirs liquides... », à l'Un : la « Source », à l'éternité : « éternelles douceurs ».

- 22 Mon second exemple, je le demande à Bossuet, à l'Oraison funèbre d'Anne de Gonzague ; la Palatine est descendue « jusqu'aux enfers », dans le monde, la Cour, le cœur de l'homme :
- 23 « Mais quel fruit lui en revint-il, sinon de connaître par expérience le faible des grands politiques, leurs volontés changeantes ou leurs paroles trompeuses, la diverse face des temps, les amusements des promesses, l'illusion des amitiés de la terre qui s'en vont avec les années et les intérêts, et la profonde obscurité du cœur de l'homme, qui ne sait jamais ce qu'il voudra, qui souvent ne sait pas bien ce qu'il veut, et qui n'est pas moins caché ni moins trompeur à lui-même qu'aux autres? Ô éternel roi des siècles, qui possédez seul l'immortalité, voilà ce qu'on vous préfère, voilà ce qui éblouit les âmes qu'on appelle grandes<sup>5</sup> ! ».
- 24 Une longue interrogation de valeur négative, de complexité croissante, suspendue à un anneau instable, à une incertitude: « Mais quel fruit lui en revint-il... » ; c'est ainsi que se déploie, en une construction qui va s'ouvrant et se diversifiant, le tableau des variations et des illusions du monde et du cœur, jusqu'à l'anéantissement de tout ce qui fait les changeantes grandeurs et les connaissances incertaines de l'homme. Enfin, – je cède un instant la parole à L. Spitzer – arrivé à ce nadir, Bossuet élève la vue de l'homme prosterné vers le zénith où trône l'Éternel »<sup>6</sup>. Une négation prolongée, à laquelle succède une brève affirmation ; après ce qui passe, Celui qui ne passe pas ; après la dissolution progressive de l'univers des apparences, exprimé dans une composition flexible et ramifiée, Bossuet dresse, en coup de théâtre, dans la clarté d'une syntaxe simplifiée, l'« éternel roi des siècles... ».
- 25 Ici encore, on passe de la multiplicité et de l'instabilité du monde – et de la phrase – à la simplicité de la permanence ; à la différence de Drelincourt, Bossuet fait du décor de ce monde une présentation noire et négative ; mais c'est le même passage, le même mouvement qui se fractionne et se dilate, suivi d'un violent renversement qui découvre un point fixe.
- 26 Je termine par une double remarque : les deux œuvres choisies émanaient l'une d'un protestant, l'autre d'un catholique ; on n'explique pas tout par la Contre-Réforme ; d'autre part, je les ai prises à dessein dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle français, habituellement tenue pour « classique », donc purgée de tout baroque. L'opposition systématique du baroque et du classique est peut-être un dogme à réviser, de même que le schéma successif selon lequel le classique, en France, ferait toujours suite au baroque.

---

## NOTES

1. Pierre Charpentrat, dans un remarquable article de la *Nouvelle Revue française*, août 1961.
  2. Cf. R. Wittkower : *Art and Architecture in Italy, 1600-1750* ; Penguin, 1958, p. 136-139.
  3. J'ai ordonné mon *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, 1961, sur un itinéraire analogue : de l'inconstance et de la diversité à la lumière de la Permanence.
  4. *Sonnets chrétiens*, Niort, 1677 (Sonnet 1, 26).
  5. *Oraisons funèbres*, éd. J. Truchet (Gamier), p. 265.
  6. *Critique*, juillet 1955, p. 601.
- 

## INDEX

**Mots-clés** : définition, baroque littéraire, excès, surcharge, désordre, Wölfflin, dilatation, instabilité, illusion théâtrale, histoire de l'art, surprise, belle tromperie, meraviglia, Marino, Croce (Benedetto), Praz (Mario), trompe-l'œil, M. Raymond, métamorphose, ostentation, déguisement, histoire des styles, Bernin, Borromini, Drelincourt, Bossuet

## AUTEUR

**JEAN ROUSSET**

Professeur à l'Université de Genève